Goya



E. A. Seemanns Künstlermappen

27



Goya

Acht farbige Nachbildungen seiner Hauptwerke

Mit einem Begleitworte von August L. Mayer



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Verzeichnis der farbigen Nachbildungen

Die Abbildungen auf der Titel- und auf der letzten Seite
geben zwei Blätter aus der Radierungsfolge Los Caprichos von Goya wieder.
Der Titel des ersten Bildes ist „Ist es nicht klüger, nichts zu tun!",
der des zweiten „Der Garottierte".

So reich die spanische Malerei an starken Talenten stets gewesen ist, die wirklichen Genies sind an einer Hand zu zählen. Aber diese wenigen genialen spanischen Maler haben sich für immer die Welt erobert, Kunstfreunde, Künstler und das große Publikum unwiderstehlich in ihren Bann gezogen. Einem jeden von ihnen ist es gelungen, eine Welt von solcher Glaubhaftigkeit zu schaffen, daß man in den Werken eines jeden ein Abbild spanischen Wesens und Denkens, spanischen Lebens und Fühlens zu sehen vermeint. Aber soviel Gemeinsames auch die Werke der großen Spanier miteinander verbindet, es ist doch stets eine neue mit eigenenen Augen gesehene Welt, eben die Welt eines Velazquez, eines Murillo, eines Goya, die sich vor uns auftut. Und diese Meister hätten kein Anrecht auf die Bezeichnung genial, auf den Ruhm eines gottbegnadeten Künstlers im höchsten Sinne des Wortes, wenn ihre Schöpfungen nicht an die tiefsten allgemein menschlichen Dinge rührten, sich nicht letzten Endes an die ganze Menschkeit wendeten und für sie verständlich wären.

Von all diesen spanischen Genies steht uns heute vielleicht Goya am nächsten. Er weiß uns gegenständlich wie rein künstlerisch so zu packen, wie kein anderer. Er ist der Schilderer schöner Frauen und kraftvoller Männer, der Maler von Königen und Stierkämpfern, von Künstlern und Handwerksleuten. Er zaubert die munteren Spiele der Jugend mit eben solchem Geschick auf die Leinwand, wie die Schrecken des Krieges. Mit Pinsel und Radiernadel schildert er eindringlich wie kein anderer die Vergänglichkeit des Lebens, die Laster der Menschen, und mit unfehlbarer Sicherheit weiß er in unvergleichlicher Lebendigkeit das spanische Nationalspiel, das Stiergefecht, in seinen einzelnen Episoden uns vor Augen zu führen. Wir nehmen teil an Goyas Freude, die er dem ungezwungenen spanischen Volksleben entgegenbringt, und wir werden von geheimnisvollen Schauern ergriffen angesichts der phantastisch visionären Bilder, mit denen der alternde einsame Meister einst sein Landhaus geschmückt hat.

Wir durcheilen mit Goya nahezu drei Menschenalter, gelangen vom muntersten Rokoko bis in die Zeiten, die den napoleonischen Kriegen folgten. Wir erleben hier in dem Schaffen Goyas eine künstlerische Revolution, wo der neu erschallende Ruf nach Brüderlichkeit und Menschlichkeit künstlerische Formen gewinnt wie nirgends sonst, wo es einem arragonesischen Maler gelingt, in seiner Weise eine wirklich millionenumschlingende Sprache zu reden, wie es nur noch im Reich der Töne ein Beethoven zu jener Zeit vermocht hat.

Ein langes und reiches Leben. Der am 30. März 1746 in dem arragonesischen Dorf Fuendetodos als Sohn eines Vergolders geborene Francisco de Goya y Lucientes, in dessen Adern von Mutterseite her adeliges Blut floß, ist 82jährig am 16. April 1828 zu Bordeaux gestorben, in freudiger Erregung über den lang erwarteten Besuch seines Sohnes Xavier, des einzigen Kindes, das ihm von 20 Sprößlingen geblieben war. Es ist schade, daß dieser große Meister, der nicht nur Pinsel und Radiernadel so genial

zu führen vermochte, sondern auch sehr temperamentvolle Briefe zu schreiben verstand, uns nicht in einer Autobiographie seine Lebensgeschichte hinterlassen hat. Sie wäre zum mindesten in der ersten Hälfte ein würdiges Gegenstück zu jener Benvenuto Cellinis geworden. Denn an Abenteuern der verschiedensten Art hat es dem jungen Goya nicht gefehlt, die Überlieferung freilich hat offenkundig manche Episoden seiner bewegten Geschichte stark übertrieben. Kein Zweifel, Goya liebte die Frauen und den Stierkampf wie nur je ein Spanier, er liebte die Jagd, das Leben am Hof und große Einnahmen. Eine schwere Erkrankung in der Mitte seines Lebens machte nicht nur hinter die galanten und lustigen Abenteuer Goyas einen Punkt. Der fast völlig taub gewordene Meister sah das Leben wie die Kunst nunmehr mit ganz anderen Augen an, die menschliche und künstlerische Verinnerlichung nahm von Jahr zu Jahr zu. Erst jetzt wurde Goya ganz zu dem großen Künstler, den wir heute bewundern, erst jetzt gestaltete er die Visionen, die auf uns den gleichen tiefen Eindruck machen, den sie vom ersten Tag an ausgelöst haben. Erst jetzt schreibt Goya seine eigene künstlerische Handschrift und weist der Malerei neue Wege.

Der junge Goya war nach Erlernung des eigentlichen Handwerklichen in der Schule jener beiden ausländischen Maler groß geworden, die damals die spanische Kunst beherrschten: Tiepolo und Mengs. Der Deutsche wirkte vor allem als Porträtist, der Italiener durch seine Kompositionen, sein Kolorit, seine ganze Leichtigkeit bestimmend auf den jungen Arragonesen, der ja weder in seiner Heimat, die noch nie mit großen Malern gesegnet war, noch auch in Madrid viel von seinen Landsleuten lernen konnte, da die Spanier jener Tage entweder verweichlichte Murillo-Nachahmer oder öde Klassizisten waren. Aber Goya begriff schon damals, daß unter den großen Malern der spanischen Vergangenheit einer war, aus dessen Schöpfungen er mehr Anregung für seine eigene Entwicklung gewinnen konnte, als aus allen Bildern, die damals um ihn entstanden. Und so ist denn Velazquez der ideale Lehrer Goyas geworden, und kein Schüler hat je die künstlerischen Intentionen des genialen Spaniers des 17. Jahrhunderts besser verstanden als Goya. Nicht nur die Radierungen nach Velazquez und das Familienbild Karls IV. beweisen die eingehende Beschäftigung Goyas mit jenem Meister, sondern sein ganzes Wirken offenbart, daß er das Wesentliche von Velazquez' Kunst scharf erfaßt hat und es ihm gelungen ist, jenen Stil selbständig weiter zu führen, nachdem Velazquez bisher nur Nachahmer gefunden hatte, aber keinen, der imstande war, seinen Stil weiter zu entwickeln. So ist denn Goya ein Hauptträger der spanischen Malerei, eines der wichtigsten Glieder ihrer gesamten Entwicklung geworden. Vor allem hat Goya sein Vorbild aus dem 17. Jahrhundert in dem Hauptpunkt trefflich verstanden, daß in erster Linie bei jedem Bild die Gesamterscheinung das wichtigste ist, daß jedes Gemälde als eine Art Fernbild, eine Art Vision wirken muß, daß jede dargestellte Szene den Charakter einer wirklich auf eine Fläche projizierten Darstellung erhält. Kein Teil darf sich zu sehr hervor-

drängen, das Ganze muß gleichmäßig wie eine ferne Erscheinung wirken. Daraus erklärt sich die gewisse „Flachheit" Goyascher Köpfe. Goya wußte, getreu seinen Ideen, es zu vermeiden, alles stark plastisch Hervortretende zu betonen, stets suchte er jede allzu aufdringliche Körperlichkeit zu dämpfen. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen den wirklich gobelinmäßig gedachten, ganz im Sinn des Rokoko dekorativ flach gehaltenen Teppichentwürfen der Jugendzeit und den in die Fläche gebannten Visionen großen Stils wie auch den kleinen Arbeiten der späteren Zeit, wo trotz aller Flächigkeit der Raum sich gewaltig weitet und über das gewöhnlich Dreidimensionale hinaus der ganze Kosmos sich vor uns zu öffnen scheint.

Man hat aus Goya einen Begründer des Impressionismus machen wollen, und in der Tat zeigen eine Reihe von Werken seiner reifen Zeit, große Kompositionen sowohl wie kleine Arbeiten im Stil des Budapester Scherenschleifers und Wassermädchens, sowie der Münchener und Madrider Stilleben auf den ersten Blick in Technik und malerischer Auffassung eine Kunst, die wie eine Vorahnung der Malerei Manets wirkt. Gewiß hat Goya durch diese Schöpfungen auf Manet, der übrigens dem Spanier an künstlerischem Temperament wie an Weite des Blicks und Kraft der Gestaltung sich keineswegs gewachsen zeigte, einen tiefen Eindruck gemacht. Aber es wäre unrichtig, wollte man die Kunst Goyas kurzweg als impressionistisch bezeichnen. Mit dem gleichen Recht können Anhänger der modernsten Kunstbewegungen in Goya einen — freilich jeden dieser jungen Maler himmelhoch überragenden — Expressionisten feiern. Denn es handelt sich bei Goya, um zunächst vom Äußerlichen zu sprechen, nicht allein um ein impressionistisches Weglassen, sondern um ein starkes Unterstreichen, um ein höchst temperamentvolles Betonen. So ist vor allem auch die Darstellung der Bewegung bei Goya von einem ganz anderen Temperament, einem ganz anderen Gefühl getragen, als etwa bei Velasquez. Die stürmische, leidenschaftliche Art Goyas brachte in der Darstellung bewegter Szenen wie bewegter Menschen, starke Übertreibungen mit sich, die nicht nur zur Versinnbildlichung eines äußerlichen, stark motorischen Vorgangs dienen, sondern gerade dem Geistigen, der seelischen Erregung zum stärksten Ausdruck verhelfen sollen. Im Gegensatz zu dem höchst ruhigen, zurückhaltenden, vornehmen Velazquez, ist der Maler aus dem arragonesischen Bauernland ein pathetischer Volkstribun im edelsten Sinn des Wortes, seine Kunst ist nicht nur ein art pour l'art, sondern die Sprache, in der der Künstler seine sittlichen Ideen der Menschheit verkündet. So werden seine Bilder und Radierungen Aufschrei und Jammer, Anklage und Hohn, Trost und Stachel, Befreiung und Läuterung.

Goya scheut sich nicht, zur Erreichung des stärksten Ausdrucks, der möglich ist, zur Verzerrung, zur Karikatur zu schreiten, und in diesen karrikaturhaften Gebilden steckt keine geringere dämonische Großartigkeit, als in den unheimlich riesenhaft aufragenden Gestalten, die wie von geheimnisvollen kosmischen Kräften geboren, in den späten Malereien

und Lithographien des Meisters vor uns aufsteigen. Kein Wunder daher, daß nicht nur ein Manet, sondern auch Daumier zum begeisterten Schüler Goyas geworden ist.

Die ganze spanische Malerei hat, vielleicht von Ribera und Zurbaran abgesehen, keinen so männlichen Maler aufzuweisen wie Goya, keinen, der bis zur letzten Schöpfung so viel unverbrauchte Kraft aufweist. Welche Kühnheit in dem großen Gruppenbildnis der Familie Karls IV. mit dem einfältigen König, der nur Jagd und gutes Essen kannte und der energieerfüllten, von allen nur denkbar schlechten Trieben geleiteten, dämonisch häßlichen, mit raffiniertem Luxus gekleideten Königin. Welch erschütternder Rhythmus in den zielenden Soldaten, die nur blindes Werkzeug sind, in dem Gemälde, das die Erschießung der Madrider Patrioten bei dem Aufstand gegen die Franzosen am 2. Mai 1808 verewigt. Wie ist hier Todesfurcht und ergebenes Sterben nicht als Einzelfall, sondern als eine Angelegenheit der ganzen Menschheit künstlerisch geformt, wie gespenstisch visionär wirkt diese Szene mit dem geisterhaften Prospekt der Stadt Madrid im Hintergrund. Kein anderes Werk ist wohl geeignet, den Abstand und den Unterschied zwischen Goya und Manet klarer vor Augen zu führen, als diese mit größtem Feuer gemalte nächtliche Szene des Grauens und des Heldenmuts, wo alles von höchster Dringlichkeit und innerster Wahrhaftigkeit ist, im Gegensatz zu der von diesem Werk angeregten Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko von Manet in der Mannheimer Kunsthalle, wo ein kühles Raisonnement waltet, ein geradezu spielerischer Zug vorherrscht, ein etwas gekünstelter Rhythmus in der Komposition, und wo dem Ganzen, das nur auf Impression der Erscheinung gestellt ist, die letzte Kraft des Ausdrucks fehlt. Welch ein Unterschied aber auch zwischen diesem düstern Werk des alternden Goya und den fröhlichen Entwürfen für die Madrider Teppichmanufaktur. Unter diesen Kartons erkennt man sehr bald zwei verschiedene Gruppen. Die eine zeigt im Gegensatz zur anderen eine strengere, vornehmere und sorgfältigere Ausführung: das ist der Stil des jungen Goya, des noch befangenen Malers der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts, in dessen Werken man noch nicht den genialen Geist der späteren Zeit spürt. Ein Musterbeispiel für diese frühe Gruppe der Teppichentwürfe ist der „Töpferwarenhändler". Zu Anfang der neunziger Jahre hat Goya sich bereits nicht unerheblich gewandelt, seine Hand ist leichter geworden, die Kompositionen einfacher und die Malerei duftiger. Freilich ist die Wahl zarterer Farben für die spätere Gruppe der Gobelinentwürfe vor allem daraus zu erklären, daß sie für die Teppiche sich als günstiger erwies. Im allgemeinen ist ja Goyas Palette nach den zarten, oft silbergrauen Tönen der neunziger Jahre nach der Jahrhundertwende dunkler geworden, und in die einst fröhlichen Farbenklänge mischt sich mehr und mehr ein melancholischer Ton. Zu den entzückendsten Stücken der späteren Serie von Teppichentwürfen gehören der „Hampelmann" und das „Blinde-Kuh-Spiel", die Goya für ein Schlafzimmer im Schloß El Pardo bei Madrid 1791 geschaffen hat. Es ist ein weiter Weg von diesen leichtbeschwingten Werken des ersterbenden Rokoko zu

Arbeiten wie der Budapester „Wasserverkäuferin". Die Liebe zu Volkstypen, dieser demokratische Zug ist unverändert geblieben. Aber wieviel reicher ist inzwischen die Malerei geworden, wieviel konzentrierter ist jetzt alles, wie persönlich und kraftvoll klingt uns Goyas Sprache hier entgegen. Und zwischen all diesen Bildern jene „Nackte Maja", neben der Venus des Velazquez der berühmteste weibliche Akt in der spanischen Malerei, ja es sind diese beiden Bilder die einzigen weltlichen Aktdarstellungen, die wir bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in der gesamten spanischen Malerei kennen. Was ist nicht alles über dieses Goyabild geschrieben und erzählt worden. Daß die Dargestellte die Herzogin von Alba sei, oder eine Geliebte Godoys, des Günstlings der Königin Maria Luisa. Das letztere ist nicht so unwahrscheinlich. Die als Gegenstück im Prado hängende „Bekleidete Maja" ist wohl ursprünglich gemalt worden, um das andere Bild zu verdecken, und demgemäß später entstanden. Das einzige etwas Störende an diesen Bildern ist die Tatsache, daß die Figur jeweils nur in Dreiviertellebensgröße wiedergegeben ist. Dadurch wird der Eindruck einer gewissen Puppenhaftigkeit erweckt, mögen auch begeisterte Bewunderer finden, daß damit der sensuelle Reiz insofern erhöht werde, indem die Dargestellte so noch mehr als eine Art Liebesteufel wirke.

Nach wie vor ist Madrid, ist der Prado die Stätte, wo Goya am besten zu studieren ist, besitzt doch die Hauptstadt Spaniens noch immer rund 200 Gemälde des Künstlers in öffentlichen und privaten Sammlungen. Soweit sie nicht schon Erwähnung gefunden haben, seien hier die wichtigsten Arbeiten kurz genannt: „Das Volksfest am Isidrotag, vor den Toren Madrids" (Prado), von größter Zartheit im Kolorit und Sorgfalt der Ausführung, „Die Prozession", „Das Stiergefecht" und „Das Irrenhaus" in der Madrider Akademie, die Fresken in S. Antonio de Florida, vor allem die „Totenerweckung durch den hl. Antonius", das höchst verinnerlichte „Selbstbildnis" in der Madrider Akademie von 1815. Nach New York sind nicht nur eine Reihe bedeutender Porträts aus der Spätzeit gelangt (Sammlung Havemeyer), sondern auch das wunderbare lebensgroße Bild der „Schmiede" (Sammlung H. C. Frick). Die Berliner Nationalgalerie bewahrt in dem „Maibaum" ein bedeutendes Werk der späteren Zeit, und die Skizzen, die die Münchener Pinakothek neben dem um um 1800 entstandenen Bildnis der Königin ihr eigen nennt, sind vielleicht die letzten Arbeiten, die Goyas Hand gestaltet hat.

Unter den Meisterwerken Goyas auf dem Gebiet der Graphik sei hier zuerst die radierte Folge der Caprichos erwähnt, im Reich der bildenden Kunst vielleicht das Gegenstück zum Don Quijote, letzten Endes das Werk eines Revolutionärs, der im Geist einer neuen Humanität die Welt wieder frisch aufbauen helfen will. 1815 abgeschlossen wurde die Tauromachie, wo Goya uns mit unübertrefflicher Lebendigkeit und von sichtlicher Begeisterung getragen, die Geschichte des spanischen Nationalspiels erzählt und besondere denkwürdige Momente verewigt. Die höchste Meisterschaft als Radierer

erreicht Goya in den Proverbios, wo alles von stürmischer Wildheit, intensivster Bewegung und unheimlich grauenhafter Großartigkeit ist. In seinen letzten Lebensjahren pflegte Goya die Lithographie. Von seinen Steinzeichnungen ist neben der Folge von Stiergefechtsszenen, den „Toros de Burdeos" eine Liebesszene besonders berühmt geworden, die wie eine in Goyas eigenste Sprache übersetzte Variante des Faux-pas Watteaus wirkt.

August L. Mayer









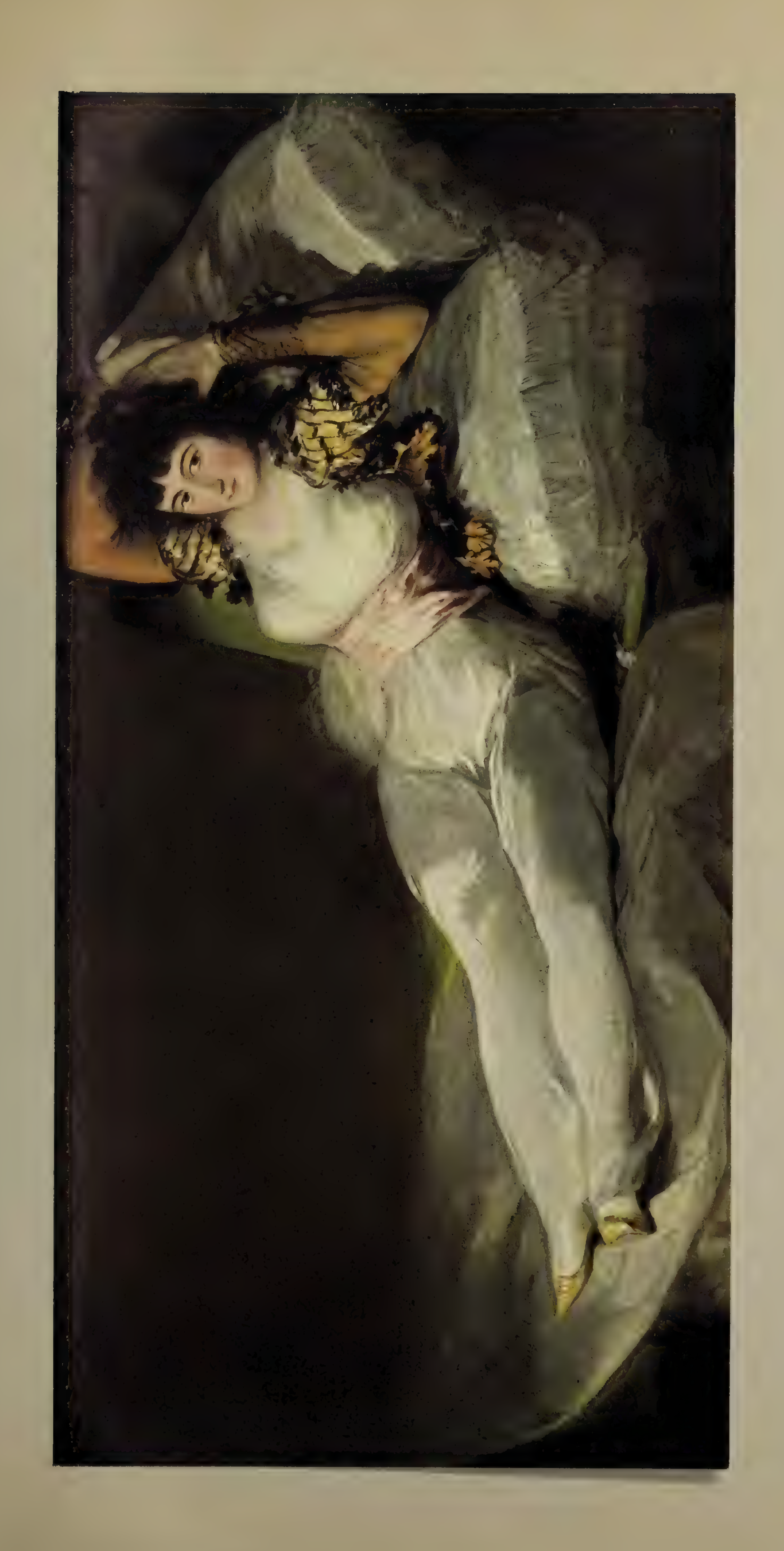










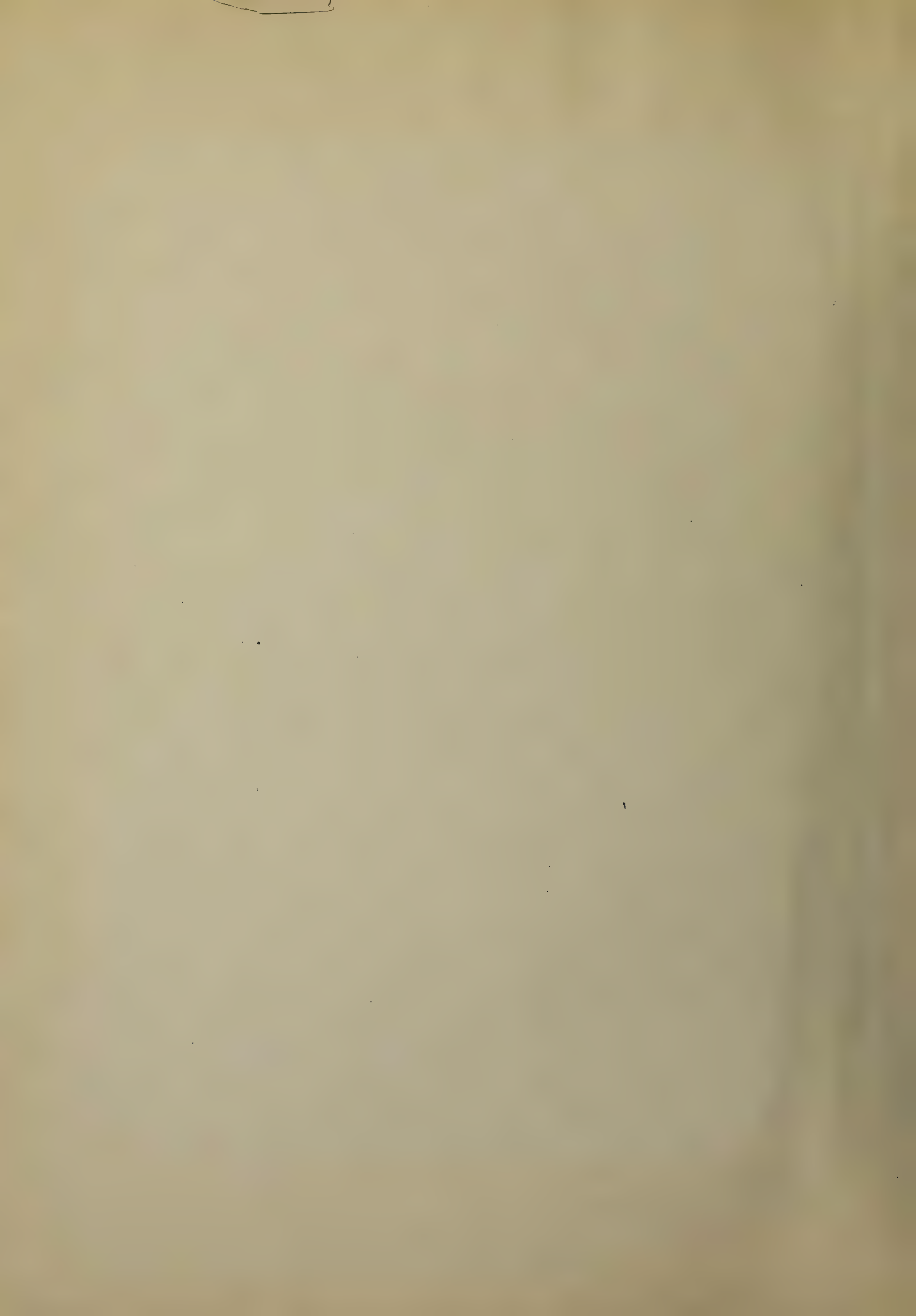




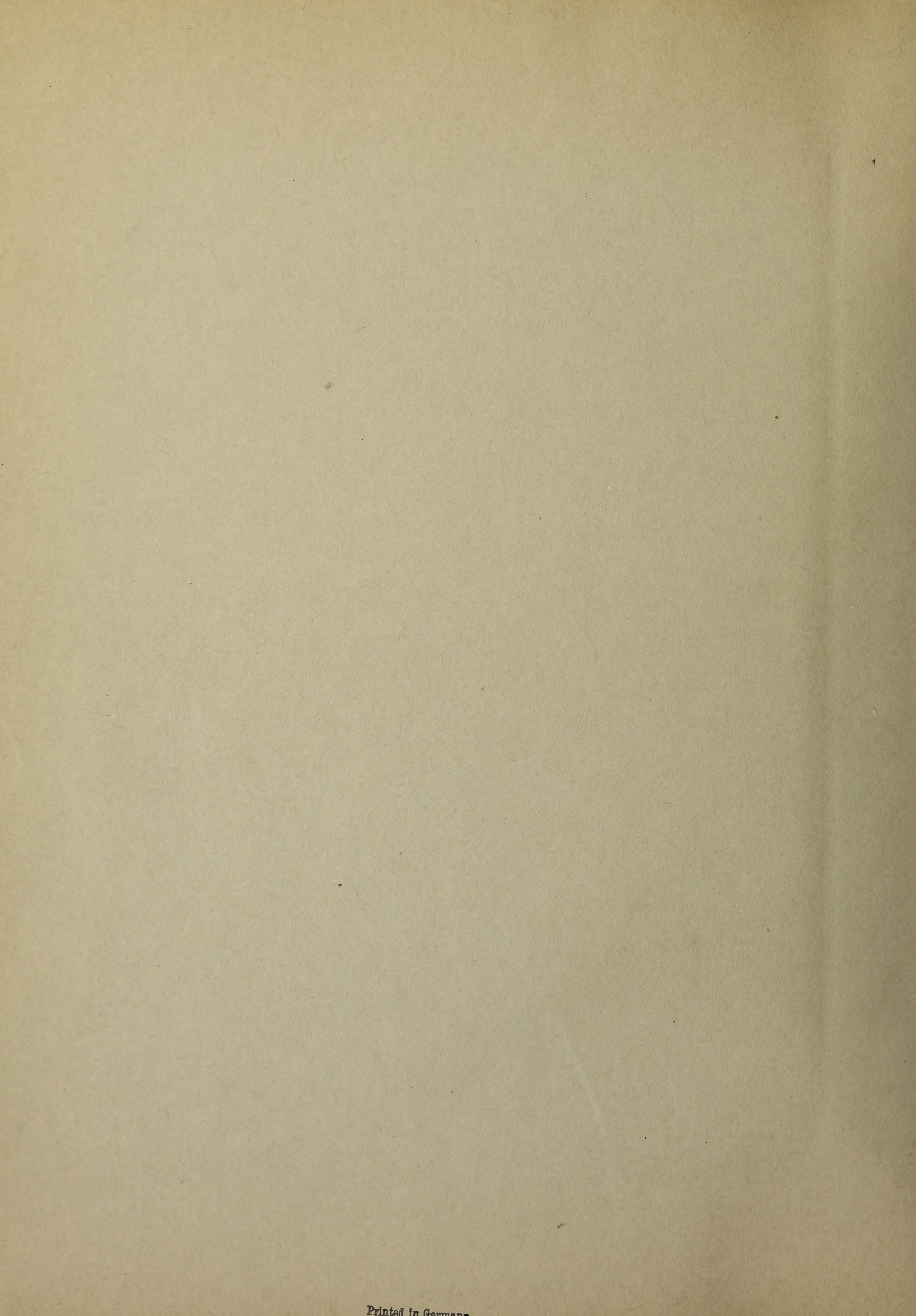












Printed in Germany



